Panu Rektorowi Prof. Drowi
Stanisławowi Kutrzebie
z serdecznemi wyrazami
szczerego poważania
autor.
20/VI 36

GUSTAW PRZYCHOCKI

TEMPO I NASTRÓJ
RZYMSKICH WIDOWISK TEATRALNYCH

WARSZAWA 1935

WYDAWNICTWO KOŁA KLASYKÓW
STUDENTÓW UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO
SKŁAD GŁÓWNY: DOM KSIĄŻKI POLSKIEJ, WARSZAWA, PLAC TRZECH KRZYŻY 8.

ODCZYTY, WYGŁOSZONE W RAMACH CYKLU:
„O KULTURZE KLASYCZNEJ",
URZĄDZONEGO STARANIEM
KOŁA KLASYKÓW STUDENTÓW UNIW. WARSZ.
W MARCU 1935

Zakł. Graf. „Drukarnia Bankowa". Warszawa, Moniuszki 11.

I.

AKTORZY.

Jeśli wziąć pod uwagę dawniejszą czysto klasyczną epokę teatru grecko-rzymskiego, to zachodzi pewna zasadnicza różnica między ówczesnemi przedstawieniami a naszemi.

U Greków przedstawienia sceniczne były w najdawniejszych czasach świętem, były częścią kultu, były obrzędem, w którym brał udział cały naród danego państwa - miasta i w którym z tej głębokiej a szczerej czci dla najpotężniejszej z sił natury żyjącej, jaką jest jej przedziwna moc tworzenia nowego życia, wyrobiła się czynność sakralna, zwana τὸ δρώμενον—δρᾶμα, będąca wiernym wyrazem tegoż właśnie życia i jego najpierwotniejszych i najogólniejszych dwóch cech, radości i smutku: pełnia życia, tryskająca ze starej ateńskiej komedji, i majestat cierpienia, zaklęty we formy starej posągowej tragedji — jedno i drugie uroczyste. Jedno, to święty szał radości, rozpierającej człowieka, zadowolonego ze siebie, drugie to tajemnicza *katharsis*, czyli święto uświadomienia sobie i oczyszczenia swych własnych uczuć przez przeżycie cierpień razem z bohaterami tragedji na scenie.

Grecki teatr w epoce klasycznej był naprawdę teatrem narodowym — chociaż o tem wtedy nie mówiono. W święcie scenicznem brał udział cały zespół obywateli: jedni jako widzowie, inni jako autorzy i aktorzy, dlatego też nie mogło być mowy o jakimś mniejszym szacunku ze strony obywateli na widowni w stosunku do obywateli na scenie. Prze-

ciwnie — ludzi w tak niezwykły sposób uzdolnionych, i przez to bliżej bóstwa stojących, ceniono wysoko, i nie było rzeczą niezwykłą, że aktorom poruczano najszanowniejsze funkcje państwowe, jakoto poselstwa zagranicę „spowodu ich sławy i ogólnoludzkiego znaczenia ich sztuki“ — jak mówiono.

Teatr współczesny nic nie ma z tego majestatu dionizyjskiego. Pomimo chwalebnych i niezwykle cennych wysiłków jednostek w tym kierunku, by teatr naprawdę spełniał posłannictwo wielkiej sztuki, nasz teatr jest niestety najczęściej, według nomenklatury dzisiejszej życia i prawa, tylko „miejscem godziwej rozrywki“, „zabawy dla naszej publiczności“ — przecież i Bernardowi Shaw nie są obce takie cele dramatu —, a czasem bywa nasz teatr tylko instytucją dochodową, na rzemiośle aktorskiem opartą. Dlatego też u nas każdy z widzów w teatrze uważa się za coś lepszego od aktora i sądzi, że „za swoje pieniądze“ ma prawo żądać od niego tyle płaczu czy śmiechu, ile akuratnie potrzeba na poparcie trawienia, tej jedynej dzisiejszej *katharsis!*

Na tej drodze rozwoju od teatru greckiego do naszego teatr rzymski zajmuje stanowisko pośrednie między teatrem greckim a naszym; chronologicznie bliżej greckiego, istotnie i faktycznie bliżej naszego. Przedstawienia sceniczne były w Rzymie również czemś rzadkiem i odświętnem, bo np. w III w. przed Chr. w epoce przejęcia dramatu greckiego, odbywały się tylko jakieś 4 razy razy do roku — poza wyjątkowemi okazjami — w czasie czterech największych świąt lub raczej festiwalów; ale ponieważ dramat nie był w Rzymie czemś rodzimem, będąc importowanym z zagranicy, i ze świętem samem nie był organicznie związany, jak w Grecji, gdzie ze święta wyrósł, przeto przedstawienia sceniczne były i zostały w Rzymie tylko czemś dodatkowem do wielkich uroczystości gwoli rozweselenia i zabawienia obywatelstwa — tak zresztą jak wyścigi, zapasy gladjatorów lub walki z dzikiemi zwierzętami w cyrku, nigdy nie miały wokoło siebie

tego nimbu powagi sakralnej co w Grecji epoki klasycznej, i przy całej tradycyjnej obrzędowości związek ich z kultem był już od samego początku bardzo luźny (T. Zieliński, Religja Rzeczypospilitej Rzymskiej I, Warszawa 1933, 151). Toteż podczas gdy w Grecji najszanowniejsi obywatele występowali na scenie, w Rzymie opinja publiczna i prawo nie pozwalało żadnemu obywatelowi sceną i aktorstwem się parać pod grozą infamji, z jedynym wyjątkiem tylko przedstawień amatorskich, jakiemi były do pewnego stopnia farsy atellańskie, z których wyrosła później *commedia dell' arte.*

W epoce jednak poklasycznej, hellenistycznej (a więc od IV i III w. prz. Chr.), już na terytorjum greckiem następuje zasadnicza zmiana, gdy przedstawienia sceniczne tracą wszędzie swój pierwotny nimb powagi sakralnej, kultu, święta — i dostają się w ręce zawodowych artystów scenicznych. Powstają ściśle po kupiecku zorganizowane związki, niby towarzystwa akcyjne, zawodowych artystów scenicznych — zwą się oni technitami dionizyjskimi (οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται) i są to pierwsze w naszym świecie kulturalnym ZASPy, tylko że się nazywają κοινά albo σύνοδοι —, które wędrując po całym ówczesnym świecie kulturalnym, urządzają wszędzie przedstawienia sceniczne, już poprostu jako imprezy dochodowe. Jak nam wykazują zachowane dokumenty umów i kontraktów, zawieranych pomiędzy poszczególnemi organizacjami, obejmują one najczęściej nietylko aktorów zawodowych i reżyserów, ale także muzyków - kompozytorów, muzykantów, dekoratorów i nawet poetów — mybyśmy powiedzieli kierowników artystycznych —, zajmujących się nie tyle pisaniem nowych sztuk, ile przerabianiem i przykrawaniem starych.

Te związki artystów scenicznych czyli wędrowne trupy rozszerzają swą działalność oczywiście i na Italję (której południową część wraz z Sycylją tak gęsto zaludnili Grecy) i pod ich wpływem rozwija się w rzymskiem państwie stan zawodowych aktorów. Obok zromanizowanych Greków wy-

stępują tu wcześnie rodowici Latynowie, ale są to z reguły niewolnicy lub wyzwoleńcy i niewiele jest śladów, wskazujących na możliwość pewnych pod tym względem wyjątków (Caesennius Lento u Cicerona: p. Wright, Cicero and the theatre, Northampon, Massachussets, 1931, 23). Dlatego też w Rzymie cały stan aktorów, których nazywano *histriones*, był w pewnej, coprawda tylko oficjalnej, pogardzie do tego stopnia, że nawet tacy wyjątkowi znawcy i miłośnicy ówczesnej sztuki, jak Cicero, z tego panującego prądu wyrwać się nie mogli. Przecież np. Cicero, wspominając raz w pewnej mowie sądowej o sławnym wówczas aktorze Ezopie, uważa za stosowne prosić sędziów o przebaczenie, że o tego rodzaju niegodnych rzeczach mówi. Ten też rzymski właśnie i późnogrecki sposób pojmowania teatru jako rzemiosła i zabawy zaciążył także decydująco na teatrze nowoczesnym.

Nie znaczy to bynajmniej, żeby Rzymianie nie lubili teatru; wprost przeciwnie, wszyscy, nawet najkulturalniejsi, rozkoszowali się nim. Atmosfera italska zawsze była nasycona w wysokim stopniu domorosłym *esprit*, który przecież później wydał Ariosta, a jak słusznie zauważył Bergson, *un peuple spirituel est nécessairement un peuple épris du théâtre*. A zatem i Rzymianie teatrem się rozkoszowali, ale mając coś z tej wielkopańskiej maniery, która i naszej szlachcie kazała dawniej wierzyć, że prócz szabli i pługa nic innego jej nie przystoi, gardzili wszystkiem, co miało związek z płatnem, brudnem rzemiosłem — *sordidus quaesius* —, a za to przecież przedewszystkiem uważali zawód aktorski i teatr. Rzymianin więc zwłaszcza dawnej epoki będzie chodził za pługiem, bo od pługa pójdzie, jako konsul, na wojnę lub jako ojciec ojczyzny do senatu — ale nie pójdzie nigdy na scenę, bo od tego są lekkomyślni Tuskowie i Greczynowie, którzy swemi pocieszinemi skokami, żartami i komedjami panów — Rzymian — za pieniądze zabawią. Toteż pomimo wielkiego uznania, jakiem publiczność rzym-

ska darzyła wybitnego aktora, zawsze widziano w nim jednak niewolnika. Tak np. jeszcze filozof Seneka, który tak wyraźnie uznawał godność ludzką w każdym człowieku i niewolniku, pisze w jednym ze swoich listów (ep. 80, 7):

> „i tak ten, który szeroko kroczy po scenie i leżąc na wznak na wezgłowiu powiada: „oto panuję nad Argos, a królestwo to pozostawił mi Pelops“, jest naprawdę tylko niewolnikiem: dostaje 5 korcy ordynarji i 5 denarów; ten, który swą pychą, niepowściągliwością i zarozumiałością nadęty mówi: „jeśli tego nie zrobisz, Menelausie, zginiesz z mej ręki“ — pracuje na dniówkę i śpi w niewolniczej szacie, uszytej ze szmat“.

Nietrudno też było wobec tego występować przeciw aktorom z najostrzejszemi w razie potrzeby represjami. Słyszymy np. o wypędzeniu aktorów z Rzymu już z końcem II w. przed Chr. przez cenzorów (r. 115, Cassiodorus do r. 639: p. Fr. Leo, Geschichte der römischen Literatur I, Berlin, 1913, 373/5), a później wypędzają ich z całej Italji nieraz cesarze, jak np. zgryźliwy Tyberjusz. (Krótko wspomina o tem Tacyt: *pulsi tum* (23 po Chr.) *histriones Italia* [Ann. IV, 14]). Kaligula zaś, który miał, zdaje się, niedobrze w głowie, obrażony za jakiś żart jednego aktora, kazał go na środku areny amfiteatru poprostu spalić (Suet. Calig. 27). Nie znaczy to jednak, by te represje istotnie doprowadziły do usunięcia aktorów z Italji, bo zbyt głęboko w społeczeństwie było zakorzenione zamiłowanie do sceny. Co więcej, pomimo, iż zaczepki imienne ze sceny były w Rzymie bardzo surowo zakazane już na podstawie dawnego prawa XII tablic *(de famosis carminibus)*, które taką zaczepkę pozwalało traktować na równi z ciężkiem uszkodzeniem ciała, i jeden z dawniejszych rzymskich autorów dramatycznych ciężko za to odpokutował, to jednak aktorzy sami często pozwalają sobie na osobiste wycieczki ze sceny w obrębie granej roli, jako że zresztą Rzym sam oddawna słynął z za-

miłowania do zaczepnych żartów i według słów Cicerona (Pro Cael. 16, 38) uchodził za miasto szczególniej uszczypliwe *(tam maledica civitas)*. Słyszymy też o jednym aktorze, który zaczepił satyryka Luciljusza i o drugim, który złośliwie na scenie wymienił tragika Akcjusza, za co też został sądownie skazany (Ad Her. II, 13, 19). W jednym zaś liście Cicerona, pisanym do młodego prawnika Trebacjusza Testy, który chciał zrobić karjerę w sztabie generalnym Cezara, wojującego w Galji i Brytanji, Cicero zwraca mu żartobliwie uwagę, że jako najsławniejszy prawnik — ale na dzikich obszarach ówczesnej Brytanji — może się znaleźć po powrocie do Rzymu jako postać komiczna *Britannicus iureconsultus* w jakimś scenicznym utworze sławnego mimografa Laberjusza (Ep. Fam. VII, 11). Podobnie jeden z wierszyków t. zw. Antologji łacińskiej — niewiadomego autora i niewiadomej epoki, ale najwidoczniej odzwierciadlający stosunki klasycznej starożytności rzymskiej — opowiada nam w formie epitafjum o pewnym wybitnym aktorze imieniem Witalis, że tak świetnie odtwarzał współczesne osobistości — mężczyzn i kobiety —, iż te osoby z osłupieniem lub kompromitującem zawstydzeniem patrzały na siebie samych na scenie (Anthologia Latina I 2[2], 487 a Riese).

Czasem pozwalają sobie aktorzy nawet na aluzje polityczne przez celową stylizację gry, z ostrzem zwróconem przeciw danej osobistości lub dla robienia nastroju przychylnego dla kogoś innego, choćby nawet trzeba było rolę nieco zmienić i własnowolnie coś dodać. Tak np. po wypędzeniu z Rzymu Cicerona, co ogólnie odczuwano jako akt osobistej zemsty jego najzaciętszego wroga Klodjusza, aktor grający raz w czasie przedstawienia, na którem znajdował się i ów Klodjusz, zwrócił wyraźnie do niego pewien bardzo zjadliwy ustęp swej roli w ten sposób, że zrozumiała to cala publiczność, a Klodjusz zgnębiony ledwo dotrwał do końca przedstawienia.

Kiedy zaś w czasie przedstawienia rozeszła się w teatrze

wiadomość, iż właśnie na posiedzeniu senatu nastąpiła pewna zmiana zapatrywań, pozwalająca rokować nadzieje, iż Cicero zostanie z wygnania odwołany (co też się stało rzeczywiście), aktor, grający w sztuce właśnie dawanej wybitną rolę wypędzonego króla, umiał tak swą rolę wystylizować — dodając pewne partje z innej sztuki —, że cała publiczność zrozumiała to jako gloryfikację Cicerona, niesprawiedliwie wypędzonego, i urządziła burzliwą manifestację na jego cześć (Cic., Pro Sest. 115—123).

Twórczość dramatyczną rzymską znamy niestety o wiele gorzej niż grecką, ale o ile na podstawie zachowanego materjału dziś sądzić możemy, to tę dionizyjską swobodę greckich komicznych autorów — pomimo ustawowych ograniczeń zaczepiających śmiało wszystko i wszystkich — zastąpiła w Rzymie w znacznej mierze swoboda samych aktorów, widoczna zwłaszcza w tej tendencyjnej nieraz stylizacji roli lub śmiałem wtrącaniu improwizowanych dodatków — i to są te *mimorum dicta*, któremi tak interesuje się Cicero, jako wyrazem opinji publicznej (Ep. Att. XIV, 3, 2).

Aktorzy rzymscy pomimo ostrych represyj nie cofali się czasem nawet przed zaczepkami cesarzy, a ten stan rzeczy trwa aż do końcowej epoki państwa rzymskiego, bo jeszcze na przełomie V i VI w. po Chr. sofista grecki Chorikios, broniąc wogóle aktorów, podkreśla wartość społeczną krytyki, zawartej w ich swobodnych i śmiałych zaczepkach ze sceny nawet wobec najwyższych reprezentantów władzy (μίμοις δὲ πάρεστι σκώπτειν ἀφόβως Apol. mim. 119 Foerster). To jeszcze nic, że np. dobrotliwy cesarz Marek Aureli iście z uśmiechem filozofa przyjmował zaczepki ze sceny współczesnego autora utworów mimicznych i zapewne aktora Marullusa (Scr. H. Aug. M. Aur. 8, 1), że M. Antoninus Pius, również znany z dobroci, znosił spokojnie złośliwe żarty i aluzje aktorów do romansów swej żony cesarzowej Faustyny, zaprzyjaźnionej podobno bardzo blisko z aktorami (H. Aug. M. Aur. 23, 7), ale słyszymy przecież od Swe-

tonjusza, że jeden z aktorów nie wahał się gry swej skierować nawet przeciw Neronowi, który jak wiadomo otruł ojca i usiłował utopić matkę, którą potem zamordował. Aktor ten wypowiadając słowa swej roli w jakieś sztuce: „żegnaj ojcze, żegnaj matko!“, zrobił naprzód gest picia, a potem gest pływającego, co wszyscy w teatrze doskonale zrozumieli jako aluzję do otrucia ojca i usiłowanego utopienia matki przez Nerona (Suet. Nero 39).

Mowa tu była o gestach, bo też trzeba pamiętać, że ówczesna publiczność rzymska, jak wogóle południowcy, stawiała — poza właściwą grą, a nieraz improwizacją aktora — szczególnie wielkie wymagania wobec gestykulacji i mimiki, które w najprostszy, bo zewnętrzny sposób, rolę i rzecz samą uwydatniały. Tak np. dobry w rzymskim smaku aktor komiczny, chcąc w całej pełni nadążyć za temperamentem widzów, grać musiał z szaloną szarżą i w zawrotnem tempie: *clamore summo, cum labore maxumo* tak, że niejeden choć nieraz bardzo wybitny aktor, w późniejszym wieku nie był już w stanie podejmować się ról takich — a podkreślanie najwyrazistszemi gestami samej akcji, choćby nawet milczącej, było w tych warunkach nieodzowne. Oto jak opisuje raz w jednej sztuce Plauta obserwujący obywatel gestykulację niewolnika, namyślającego się intensywnie nad planem chytrego podstępu:

Popatrzcie no tylko.
Jaką pozę on tu przybrał: Czoło zmarszczył, myśli,
W piersi puka się palcami, jakby chciał wywołać
Z środka na wierzch swoje serce. Teraz się odwraca:
Lewą ręką się podpiera od lewego boku,
Prawą liczy coś na palcach. W bok prawy się palnął!
Tak gwałtownie! Najwidoczniej plan mu się nie składa.
Teraz znów palcami trzasnął, myślami pracuje:
Raz wraz pozę swą odmienia — patrz, znów głową kręci:
I to mu się nie podoba, co teraz wynalazł.
Choć, cokolwiek nam tu poda, nie poda surowo,
Lecz przegotowane świetnie. Teraz znów „buduje“:
Brodę podparł, jak kolumną...

Brawo! Co za szyk w tej pozie: „Niewolnik z Komedji".
On tu dziś nie spocznie pierwej, zanim nie dokona
Swych zamierzeń. — Już ma, myślę!!

Aktorzy rzymscy bowiem niezmiernie skrupulatnie studjowali swoje role, kładąc bardzo wielki nacisk na gestykulację i mimikę tak, że zasadniczo nie pozwalali sobie na żaden wyraz twarzy, czy ruch, poprzednio nie przemyślany i nie przygotowany (Val. Max. VIII, 7, 7). Wogóle gra rzymskich aktorów była o wiele więcej ruchliwsza i, że tak powiem, gorętsza niż u Greków — i niewątpliwie więcej posiadała mimiki, chociażby z tego powodu, że rzymscy aktorzy grają pierwotnie bez masek. Tylko bez maski jest możliwe rozwinięcie takiej skali mimiki — w komedji oczywiście nawskroś groteskowej —, jaką np. widzimy w pewnej świetnej scenie Terencjusza (Phorm.), powtórzonej zresztą prawie dosłownie przez Moljera: Oto lekkomyślny młodzieniec, mający na swem sumieniu sporo grzechów i oczekujący w wielkim strachu nadejścia ojca, bierze od sprytnego niewolnika w ostatniej chwili lekcję, jak należy zrobić wobec rozgniewanego papy możliwie skromny i niewinnie obojętny wyraz twarzy. Po całym szeregu niezmiernie pociesznych prób i korektur ze strony starego wygi - niewolnika, dochodzi wreszcie do idealnie głupiej miny, którą zadowolony ze swego dzieła niewolnik każe mu zatrzymać: *em istuc serva!* Niestety, na widok zbliżającego się ojca synalek traci odwagę wraz z wystudjowaną miną — i poprostu ucieka.

Rzymianie, zdaje się, niełatwo pogodzili się z nową modą gry, gdy — niewiadomo dokładnie z jakiego powodu — wprowadzono później (w I w. przed Chr.) tak jak i u Greków maski, które publiczność po pierwszem ich pojawieniu się nazywała niechętnie poprostu „mordami" (*rictus* Nov. frg. 67 Ribb.). Ale nawet po wprowadzeniu masek rzymski temperament przebijał się w grze aktorskiej, bo słyszymy od Cicerona o wspaniałej grze pewnego aktora tragicznego, którego płomienne i iskrzące oczy nawet przez otwory

maski fascynowały widzów (De Or. II, 46, 193). Od tegoż Cicerona słyszymy, że wybitny aktor tragiczny tak przejmuje się swą rolą, choćby ją nawet grał codziennie, iż bez prawdziwego cierpienia dobrze grać nie potrafi: *cotidie cum ageret, tamen recte agere sine dolore non poterat* (De Or. II, 46, 193), a o aktorze tragicznym Ezopie mówi nam Cicero, że tak przejmował się swą rolą, iż zdawało się chwilami, że przestaje nad sobą panować, jakby jakąś dziwną siłą porwany: *ut eum vis quaedam abstraxisse a sensu mentis videretur* (Cic. De div. I, 37, 80). Zdaje się że nowoczesny postulat „przeżywania" roli był przez niego już w całości spełniony. Wiemy też o wypadku, że ten właśnie sławny Ezop, grając raz z szalonym temperamentem okrutnego i rozgniewanego króla, tak silnie uderzył berłem swem niewolnika, który mu nieopatrznie przebiegł drogę, iż zabił go na miejscu (Plut. Cic. 5, O. Ribbeck, Die römische Tragödie im Zeitalter der Rep., Leipzig 1875, 457).

Odtwarzanie zaś postaci osób współczesnych bywało nieraz zdumiewająco znakomite, jak to mówi nam wspomniany już nagrobny napis aktora mimicznego Witalisa. Wybitni artyści zresztą posiadali tak samo jak i u nas swoje specjalnie ulubione role czyli, jak się dziś mówi, swoje *emplois*. Tak np. do ulubionych ról sławnego artysty tragicznego Ezopa, wymagających bardzo subtelnej interpretacji, należał Brutus Akcjusza i Andromacha Ennjusza (Wright, Cicero and the theatre, 11), a najdoskonalszą zdaje się kreacją aktora komicznego Roscjusza był charakterystyczny typ stręczyciela Balljona z plautyńskiej komedji p. t. „Pseudolus" (Cic. Rosc. 20). Już Cicero bowiem mówi o tem, że aktorzy wybierają role nie najlepsze, ale najlepiej im odpowiadające (zależnie od ich warunków): *non optimas, sed sibi accommodatissimas fabulas eligunt* (De off. I, 31, 114) — tak zresztą jak i dzisiaj. Od Kwintyljana zaś słyszymy, jak to niektórzy artyści umieli w znakomity sposób wykorzystywać swe cechy osobiste: „W każdym człowieku — mówi Kwin-

tyljan — co innego się podoba: Widzieliśmy, jak dwaj najwięksi aktorzy komiczni, Demetrius i Stratokles, każdy na inny sposób umieli zjednać sobie poklask widzów. Nic w tem dziwnego, ponieważ jeden grał znakomicie bogów, młodzieńców, dobrych ojców i dobrych niewolników, matrony i staruszki, a drugi grał lepiej znów surowych starców, chytrych niewolników, pieczeniarzy i wszystkie role, wymagające żywszych ruchów. Ich charaktery były całkiem odrębne. I głos Demetriusa był łagodniejszy, a głos Stratoklesa więcej ostry". Dowiadujemy się dalej od Kwintyljana, że tak jak i u nas, ulubieni artyści mogli sobie pozwalać na pewne maniery, pewne gierki sceniczne, którychby innym aktorom publiczność nigdy nie wybaczyła. Tak np. Demetrius miał zwyczaj wyrzucać ręce naprzód, modulować głos w pewien sposób ulubiony przez publiczność, wchodzić na scenę z rozmachem wzdymającym jego szatę, gestykulować osobliwie, co szczególnie odpowiadało jego wzrostowi i modzie. Szczególnie podobał się widzom jego uśmiech, to też Demetrius uśmiechał się nawet wtedy, gdy tego nie było potrzeba — jedynie dlatego, że nieraz tego chciała publiczność: *populo dabat, theatri causa* (Quint I. O. XI, 3, 177—181).

Jednym z ulubionych *tricków* rzymskiego aktora komicznego — z czem liczył się zresztą już przeważnie sam autor — było celowe wypadanie z roli dla wywołania efektu komicznego. Bo zdajmy sobie z tego sprawę, że — wbrew ogólnie dziś panującemu przekonaniu — stanowisko rzymskiego widza i aktora wobec świata iluzji scenicznej nie było bynajmniej prymitywne. I widz i aktor umiał — idąc za nastrojem chwili — wyłamać się bardzo zręcznie z tych ram i robić np., że tak powiem, drugie piętro efektu scenicznego, czyli np. komedję z komedji. To co u nas uważa się za wykwit nowoczesności pomysłu, za coś niesamowicie, wyjątkowo oryginalnego i śmiałego, gdy np. aktor, chcąc zabawić publiczność, komunikuje się z nią niejako poprzez zasłonę

iluzji scenicznej — to było już w rzymskim teatrze na porządku dziennym. Nikt zapewne nie przypuści, że gdy np. — jakto niedawno w jednym teatrzyku można było widzieć — aktor oklaskiwany w pewnej roli i wywoływany przez publiczność, odpowiada: „zaraz przyjdę, tylko zmienię mój nos“, to jest to niemal dosłowne (acz nieświadome oczywiście) powtórzenie konceptu Plauta z przed przeszło 2000 lat, gdyż już u niego aktor w analogicznej sytuacji powiada do widzów: *ego ibo ornabor, alius nunc fieri volo* — „pójdę wdziać inny kostjum, chcę się zamienić na kogo innego“. I wiele, wiele przykładów tego rodzaju można znaleźć w komedjach plautyńskich, będących właściwie ówczesnemi operetkami. I tak ojciec i syn, licytujący w „Kupcu“, wciągają w akcję swą także i publiczność (w. 434 i n.); rozmawiający zastanawiają się nagle (w. 160 i n.), czy nie należałoby „mówić ciszej, by nie pobudzić śpiących słuchaczy“; biesiadnicy rozważają czasem, czy też i widzów do udziału w uczcie nie zaprosić (Rud. 1418, Pseud. 1330), a niewolnicy w „Stichusie“, ucztujący na scenie, już do swej zabawy wciągnęli nawet muzykanta teatralnego, odrywają mu klarnet od ust i każą pić: *bibe tibicen!* (w. 715 i n.). W komedji „Pers“ (w. 159 i n.) Toxilus namawia pieczeniarza Saturjona, by się przebrał za Persa i w ten sposób oszukał Dordalusa. Gdy Saturjo pyta, skąd wziąć ubranie, Toxilus odpowiada mniej-więcej: „Weź z garderoby teatralnej, muszą ci dać, bo są za to zapłaceni“. Innym razem kompromituje Plautus zabawnie aktorów jako osoby sztuki. W „Punijczyku“ (w. 550 i n.) Agorastokles, chcąc wywieść w pole swego przeciwnika, sprowadza „adwokatów“ i chce im cały swój plan podejścia szczegółowo przedstawić; zaczyna im opowiadać, gdy ci nagle mu przerywają:

My już o tem wszystkiem wiemy! Tu o widzów chodzi,
Dla nich przecież gra się tutaj tę oto komedję.
Ich więc raczej poobjaśniaj, żeby zrozumieli
Twoją rolę. O nas nie dbaj. My już wszystko wiemy:
Myśmy przecież razem z tobą roli się uczyli,
Żeby wiedzieć, jak ci mamy w sztuce odpowiadać —

i przechodzą tylko do krótkiego zrekapitulowania sprawy.

I w rzymskiej tragedji, t. z. w ówczesnem *dramma per musica*, czyli poprostu w operze — spotykamy się z analogicznym objawem. Chodzi tu o pewnego rodzaju odruch trzeźwej rzeczywistości, skłonnej do zażartowania z całej powagi sytuacyj operowych, jako że od powagi do śmieszności nieraz tylko krok jeden. Bo jakże śmieszne wydaje się nam czasem, gdy, uwolniwszy się na chwilę od nastroju, widzimy na scenie człowieka, pogrążonego w największem nieraz nieszczęściu, czasem konającego, a pomimo wszystko śpiewającego przepięknie według wszystkich zasad melodyki i szlochającego nawet rytmicznie w takt muzyki. I to nie jest nic nowego, bo ten sam objaw widzimy czasem i u rzymskiego widza, gdy słyszymy np. słowa Cicerona obserwującego pewną scenę tragiczną i występującą w niej zjawę bohatera, w słynnej arji, malującej grozę przed dolą pośmiertną wobec niepogrzebania jego zwłok: Cicero, słuchając pięknego śpiewania, złośliwie wtrąca: „Nie wiem dlaczego jest tak przerażony, przecież wyśpiewuje tak doskonale zbudowane wiersze i to przy akompanjamencie muzyki" (Cic. Tusc. I, 44).

Zresztą zapatrywania publiczności na grę aktorów ulegały zczasem zmianie, i również pod tym względem rozstrzygała moda. Tak np. w epoce cesarstwa sposób gry *(gestus)* artystów z czasów republiki uchodził za przestarzały i nie zyskiwał już uznania widzów (Tac. Dial. 20, 10). Pozatem od dobrego aktora wymagano bardzo dużo. Publiczność chciała go słyszeć najwyraźniej na wszystkich miejscach w teatrze, nie tylko w pierwszych rzędach *in prima cavea*, ale i na najwyższych *in summa cavea* (które odpowiadają naszej galerji), i takim był np. główny aktor i reżyser sztuk Terencjusza, Ambivius Turpio (Cic. De sen. 48). Musiał tedy mieć nietylko doskonały, donośny i niezawodny głos, ale i nieskazitelną dykcję, a wiemy, że przy najdrobniejszej pomyłce w akcencie lub wymowie, choćby w jednej głosce, podnosiła się burza protestów na widowni: *theatra to-*

ta reclamant — jak mówi Cicero (De Or. III, 50, 196, Or. 173, Parad. 26), a trzeba pamiętać, że muzyka i śpiew grają wówczas dominującą rolę w całym dramacie rzymskim, który — w przeciwieństwie do naszych zwyczajów — wogóle nie zna sztuk prozaicznych lub całkowicie mówionych, pozbawionych śpiewu i akompanjamentu muzyki.

Gdy raz sławnemu i ogólnie uznanemu śpiewakowi i aktorowi (Ezopowi) w wybitnej arji w jednem tylko miejscu głos się załamał, znawcy teatru pomimo całej czci dla wielkiego artysty, wyrazili przekonanie, że powinien on niezwłocznie ustąpić ze sceny (Cic. Fam. VII, 1, 2). Tak samo bowiem jak u nas w operze, i w Rzymie w partjach śpiewanych, poza właściwą grą aktorską, główny nacisk kładziono na głos artysty i żadnych uchybień pod tym względem publiczność nie wybaczała. Znamienne są tu uwagi Cicerona w jednem jego dziele dotyczącem wymowy (De Or. I. 259): „publiczność nie jest tak wymagająca w stosunku do nas (mówców) jak w stosunku do aktorów i tak widzę, że słucha nas bardzo uważnie nawet wtedy, gdy np. jesteśmy zachrypnięci — bo zajmuje ją rzecz sama i sprawa, ale [aktora np.] Ezopa, jeśliby choć troszeczkę miał głos zachrypnięty, wygwizdają natychmiast. Albowiem jeśli od kogo wymaga się przedewszystkiem przyjemności dla słuchu, to natychmiast odczuwa się przykrość, gdy w tem choćby najdrobniejsze uchybienie wystąpi; jeśli zaś chodzi o mówcę, jest wiele innych rzeczy, które zajmują uwagę“. To tak częste i tak charakterystyczne u Cicerona zestawienie gry aktorskiej z wymową tem się przedewszystkiem tłumaczy, że za czasów Cicerona dobra gra aktora była tak pełna życia, werwy, temperamentu i suggestywnej siły, iż jej elementy przedewszystkiem dla dobrego mówcy były pożądania godne. Nawet kierunek spojrzenia aktora podlegał bacznej uwadze, i artysta, który stracił kontakt swego wzroku z oczyma widzów (np. przez utkwienie wzroku tylko w jednym punkcie) narażał się na bardzo ostrą naganę (Wright, Cicero und the theatre str. 21, Cic. De or. 3, 221).

Wymagano wreszcie od aktora doskonałych warunków zewnętrznych: urody, zręczności, zwinności, koniecznej zwłaszcza w Rzymie do tej wspomnianej wyżej ruchliwości gry — i z pewnością żadnemu rzymskiemu aktorowi nie zdarzyło się to, co w Atenach Ajschinesowi, który grając rolę Ojnomaosa, występującego na koniu, spadł sromotnie tak, że dopiero jeden z chórzystów podbiegł i wywindował go spowrotem na rumaka (O. Ribbeck, Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik, 440 — 441). Zresztą w razie nieodpowiedniego wyglądu czy chwilowej niedyspozycji jakiegoś artysty np. wybitnego śpiewaka, którego nikt nie mógł zastąpić, w dawnym Rzymie praktykowano sposób (dziś na porządku dziennym np. w kinie dźwiękowem), że artysta ten śpiewał za sceną, a grał i gestykulował na scenie kto inny *(ad manum cantari* Liv. VII, 2).

Podnietą w wysiłkach aktorów było — jak zawsze i wszędzie — uznanie publiczności i bardzo silna konkurencja rozmaitych związków zawodowych i trup teatralnych, ale zaznaczyć wypada, że rzymski aktor mógł mieć jeszcze i inną, mniej artystyczną podnietę, bo aktor który się źle spisał — „sknocił rolę“, jak to się dziś mówi — mógł być (oczywiście w dawniejszych czasach, w pierwszym okresie teatru rzymskiego) po przedstawieniu, przez dyrektora trupy poprostu skazany na baty — był przecież niewolnikiem. Jedna ze sztuk Plauta kończy się słowami:

> *Qui deliquit, vapulabit, qui non deliquit, bibet.*
> Kto zawinił, kije zbierze — kto bez winy, będzie pił.

Cesarz August dopiero zakazał stosować prawa chłosty do aktorów (Tac. Ann. I, 77).

Jakie były gaże aktorskie (to znaczy sumy wypłacane przez dyrektora trupy, *dominus gregis,* za każdy dzień gry — bo tylko te dni płacono, *merces diurna*)? Według dawnego zwyczaju (który zresztą został przez skąpego przedstawicie-

la władzy, Katona młodszego, w r. 53 przed Chr. odnowiony) płacono aktorom w naturaljach — a więc dawano im wieprzowinę, figi, ogórki, wino, nawet drzewo opałowe (Plut. Cato min. 46, Ribbeck, Röm. Trag. 659) — ale później oczywiście gażę dzienną wypłacano w pieniądzach. Gaże te u wybitnych artystów dochodziły do sum, na owe czasy olbrzymich, a i dziś jeszcze mogą zaimponować. Tak np. wybitny aktor komiczny Roscius otrzymywał za jeden dzień gry sumę 1000 denarów t. j. około 20.000 zł. Zdobywszy wielki majątek i mając możność żądać jeszcze wyższej gaży, zrzekł się jej całkiem i grywał bezpłatnie tylko dla własnego zadowolenia i dla odwdzięczenia się publiczności za to uznanie, którem go darzyła. Jego kolega nazwiskiem Aesopus, który zasłynął głównie jako aktor tragiczny, pomimo swej niepospolitej rozrzutności, pozostawił jednak synowi majątek wart. 20.000.000 sestercjów, t. j. około 5 miljonów złotych. Pieniądze na te gaże wraz z innemi kosztami przedstawienia wypłacał urzędnik urządzający igrzyska sceniczne, względnie obywatel urządzający je prywatnie, w końcu cesarze z własnych funduszów.

Oczywiście tak zawrotne sumy otrzymywali tylko najwybitniejsi aktorzy, jak ci wymienieni Aesopus i Roscius, pomimo oficjalnej pogardy dla histrjonów cieszący się przyjaźnią najwybitniejszych osobistości, jak np. Cicerona, który nawet występował publicznie przed sądem w jego obronie, nie znajdując słów na uznanie jego artyzmu, a w chwili jego śmierci wypowiedział pełne szczerego wzruszenia słowa (Pro Arch. 8, 17; p. Ribbeck 674. 133).

Na wspomnienie zasługuje też raz jeszcze główny aktor i reżyser sztuk terencjuszowskich, Ambivius Turpio, typ starego doświadczonego artysty, który jako dyrektor trupy teatralnej trzymał się zasady, że nie zawsze trzeba iść za smakiem publiczności, lecz należy ją wychowywać i uczyć zrozumienia tych sztuk, które się jej na razie nie podobają. Udało mu się to z komedjami Cecyljusza, które ostatecznie

spotkały się z uznaniem widzów — ale nie udało mu się ze sztukami Terencjusza, których czasem publiczność nie chciała nawet wysłuchać do końca.

Słyszymy jednak także i o kiepskich aktorach np. o Statiljuszu, którego również wspomina Cicero, żyjący, jak widać, w wielkiej zażyłości ze światem aktorskim — największy może w swej epoce znawca sztuki scenicznej (W r i g h t, Cic. and the theatre p. 79). Bywali i tacy aktorzy, którzy grywali po pijanemu. Takim był niejaki Fufius Phocaeus, któremu zdarzyła się zabawna historja, wspomniana przez Horacego (Sat. II, 3, 60). Grał on w jednej tragedji rolę matki, która śpi, a wtedy zjawia się widmo jej zabitego syna i budzi ją słowami: „Matko, wstań!“ Ale że Fufiusz był mocno podchmielony, więc zasnął naprawdę i nie ruszył się na to wezwanie. Wtedy cała publiczność znalazła się w kropce: zaczęła wołać „Matko, wstań“ tak długo, aż wreszcie — matka się przebudziła.

Fufiusz grał rolę matki, bo w tragedji i komedji rzymskiej wszystkie role, a więc męskie i kobiece grali mężczyźni — tak samo zresztą jak i w Grecji, głównie ze względu na potrzebę silnego głosu. Aktorki występowały tylko w lekkich utworach scenicznych, typu bardzo swawolnego kabaretu, w t. zw. mimie i tu osiągały nieraz wielką sławę — zapewne zarówno z powodu swej urody jak i artyzmu swej gry. I tak słyszymy za czasów Cicerona o aktorkach imieniem Arbuscula (Att. IV, 15, 6), Dionysia (Rosc. 23), Tertia (In Verr. III, 78. 83; V, 31. 40), a zwłaszcza o sławnej artystce mimicznej imieniem Cytheris, wyzwolenicy Wolumnjusza Eutrapelusa, która wielką rolę grała — nie tylko na scenie — w ostatnich latach republiki. Jeśli zaś Antonjusz jako triumvir rządzi państwem rzymskiem, to nim samym rządziła jeszcze przedtem piękna Cytheris, tak że nazywano go złośliwie Cytheriusem. O tej artystce wspomina kilkakrotnie Cicero, opowiadając też w jednym ze swoich listów (do Paetusa, IX, 26 z r. 46) o wielkiej uczcie, na której był u Wolumnjusza

Eutrapelusa, a na której była także owa Cytheris. Cicero broni też w pewnej mowie sądowej z wielką wyrozumiałością dobrej sławy jednego ze swoich klientów (Planciusa), któremu zarzucano, iż uprowadził jakąś aktorkę prowincjonalną. Antonjusz podobno roztrwonił całe mienie na aktorów i na aktorki *(alia mimi rapiebant, alia mimae,* Cic. Phil. II, 67), a za czasów Augusta — jak to dowiadujemy się od Horacego (Sat. I, 2, 25) — słynna była subretka imieniem Origo, której niejaki Marsaeus podarował dom rodzinny i cały ojczysty majątek. Później wreszcie, w Konstantynopolu, słyszeć będziemy o pięknej Teodorze, która z tancerki została cesarzową.

Oto szereg szczegółów z życia aktorów rzymskich — szczegółów tak żywo nieraz przypominających nasze stosunki —, ale nie brak też rysów ciekawych w związku z ich śmiercią. Jakże wiele np. mówi nam, znaleziony przed kilkudziesięciu laty, nagrobek aktora mimicznego Protogenesa, na którym czytamy: „Tu spoczywa przemiły Protogenes, który swym dowcipem wiele radości przyniósł narodowi“ (Leo, Geschichte der römischen Literatur I, 373) —, a pewien aktor tragiczny, którego nazwiska nie znamy, kazał napisać na swym grobie: „Umierałem wiele razy, ale tak jak teraz jeszcze nigdy“ (C. I. L. III 3980).

Jakże wiele pogody życia musiał mieć ten człowiek, jeśli nie opuściła go nawet wtedy, gdy myślał o śmierci — ale kto wie, czy w tem żartobliwem powiedzeniu rzymskiego aktora, zestawiającego śmierć w życiu i śmierć na scenie, nie kryje się ta sama głęboka prawda, którą w wiele, wiele lat później wypowie Szekspir:

All the world's a stage
And all the men and women
Merely players.
(As You like it)

„Cały świat to scena — a wszyscy ludzie to tylko aktorzy“.

II.

PUBLICZNOŚĆ.

Przedstawienia teatralne w starożytnym Rzymie były zapowiadane wraz z całemi igrzyskami, w skład których wchodziły, na kilka dni naprzód przez herolda, zanim jeszcze na jego miejsce — ale to już znacznie później — przyszły ogłoszenia, wypisywane na murach domów, znane nam np. z wykopalisk w Pompei.

Przedstawienie rozpoczynało się wczesnym rankiem; nic dziwnego zatem, że — jak to i u nas bywało w XVI w. podczas przedstawień wielkanocnych — niejeden z widzów, który nie zdążył się wyspać, usiłował kiepską noc wynagrodzić sobie drzemką w teatrze, zwłaszcza, o ile sztuka nie była dla niego dość zajmująca. Tak np. w jednej ze sztuk Plauta pan domu wzywa swego służącego, z którym rozmawia, „by tak nie krzyczał, bo mógłby pobudzić śpiących widzów" — a i Cicero w jednym ze swych listów (Fam. VII, 1, 1) mówi o zaspanych widzach (*semisomni*).

Wstęp do teatru był bezpłatny dla wszystkich i zasadniczo każdy obywatel miał prawo zająć miejsce, jakie mu się podobało. Wcześnie jednak zarezerwowano dla władz i członków senatu miejsca na samym przedzie w t. zw. orchestrze jeszcze przed amfiteatralnemi kręgami siedzeń. Później

i z tych miejsc amfiteatru zarezerwowano pierwsze 14 rzędów dla stanu rycerskiego *(equites)*, naprzód zwyczajowo, potem ustawą na wniosek trybuna ludowego Roscjusza Othona. Ale publiczność niełatwo pogodziła się z temi przywilejami i tak słyszymy, że w r. 63, gdy w czasie przedstawienia wszedł do teatru ów Roscjusz Otho, podniosła się na widowni straszna burza — z jednej strony oklaski rycerzy, z drugiej strony sykania i zgiełk reszty widzów. Groźne to zamieszanie zamieniłoby się lada chwila w walkę wręcz, gdyby nie skuteczna na szczęście interwencja Cicerona, który wtedy był konsulem (Plut. Cic. 13). Ale przywileje pewnych miejsc pozostały i rozszerzyły się nawet na wszystkie teatry w państwie rzymskiem, i tak np. w zachowanym starorzymskim teatrze w Orange widzimy napisy na rzędach siedzeń: *Equitum gradus III.*

Wszelako i inne miejsca w teatrze były rozmaitej wartości, tak jak i dzisiaj i wszędzie. Przeto zapewne od świtu już panował przed teatrem i wewnątrz nieopisany ścisk, wrzask i tumult — właściwy zresztą i dzisiejszym Italczykom — potęgowany jeszcze i przez to, że wśród publiczności — odmiennie niż w Grecji — znajdowały się również i kobiety, a nawet dzieci i służba. Dopiero w późniejszych czasach wprowadzono pewnego rodzaju bezpłatne bilety *(tesserae)* celem zabezpieczenia każdemu miejsca, ale i to wobec krewkich synów Romy zapewne na niewiele się przydawało, tak samo jak i wprowadzenie osobnych *dissignatores*, mających za zadanie prowadzić gości na wyznaczone im miejsca, bo ci *dissignatores* zresztą powiększali tylko zamieszanie, kręcąc się widzom przed oczyma i kłócąc się z nimi. Ruchliwa ta i wrzaskliwa publiczność pchała się, zwłaszcza w osobach swych przedstawicielek nadobnej a płochej płci, aż na scenę — podobnie jak owi uprzywilejowani goście molierowskiego teatru, *les marquis au théâtre*, którzy sadowiąc się na samej scenie, zasłaniali reszcie publiczności poprostu cały widok — i walka z tymi natrętami pochłaniała

zapewne sporo energji owych inspektorów teatralnych czy liktorów *(conquisitores)*, którzy z polecenia władzy „uspokajali“ szanowną publiczność, nie szczędząc czasem i kija.

Konieczność wczesnego zajęcia miejsc i obawa przed ich utratą zmuszała widzów do zabierania ze sobą prowiantu na dzień cały, przepędzany zwykle w teatrze, i sowitego odżywiania się w czasie przedstawienia — tak jak to zresztą i dziś widzi się np. w czasie dorocznych festiwalów w starożytnych teatrach Francji południowej np. w Orange. W związku z tem zachowała nam się ciekawa opowieść z czasów cesarza Augusta (Quint. VI, 3, 63): Cesarz, będąc raz w teatrze, zwrócił uwagę na pewnego obywatela, który widocznie w rażący sposób używał sobie na piciu i jedzeniu w czasie przedstawienia, i kazał mu powiedzieć: „Ja, jeśli mam jeść, to idę do domu“. Na to ów obywatel spokojnie odpowiedział, nie ruszając się z miejsca: „Nic dziwnego. Nie boisz się, żeby ci kto tymczasem twojego miejsca nie zajął“. Jeśli dodamy jeszcze do tego ajentów rozmaitych, rywalizujących ze sobą związków aktorskich *(divisores)*, agitujących wśród publiczności gwałtownie za lub przeciw danemu artyście, i najętych za dobre pieniądze klakierów *(favitores)*, to będziemy mieli kompletny obraz widowni rzymskiego teatru np. z okresu komedyj plautyńskich. Żywo i barwnie maluje nam ten obraz prolog Poenulusa plautyńskiego, napewno z czasów Plauta pochodzący:

„Więc milczcież! Bądźcie cicho! Zechciejcież uważać!
Imperator" — histrjoński — „słuchać nakazuje!"
I niech w dobrym nastroju siedzą na siedzeniach
Ci, co syci tu przyszli — i co przyszli głodni.
Wy, coście się najedli, zrobiliście mądrzej
(O wiele) — a wy znowu, coście nic nie jedli,
Nasyćcie się tą sztuką. Kto ma co jeść w domu,
To strasznie byłby głupi, by ze względu na nas
Bez żadnego śniadania przychodził tu siedzieć.
„Wstańże tedy, heroldzie, skłoń lud do posłuchu!"
Już dawno czekam na to, jak sprawisz swój urząd:
Dajże głos swój usłyszeć — z niego żyjesz przecie;
Jeśli krzyczeć nie będziesz, głód cię cichcem zdławi.

„Na dobre to wychodzi, słuchać mych zarządzeń":
Hetera wysłużona niechże tu nie siada
Na scenie! Niech ucichnie i liktor i rózgi.
Ten, co miejsca wyznacza, niech się tu nie kręci
Przed nosem; niech do siedzeń teraz nie prowadzi,
Kiedy aktor na scenie! Ci, co w domu mieli
Czas, by spać tam tak długo, niech teraz spokojnie
Postoją sobie tutaj lub — krócej sypiają.
Służba niech tam nie siada, gdzie miejsce dla państwa,
Lub niech płacą pogłówne; gdy tego nie mogą —
Do domu! Bo ich spotka podwójne nieszczęście:
I tu ich rózgi zsieką i w domu harapy,
Za tę ich opieszałość, gdy państwo powrócą.
Piastunki niechże w domu niemowląt pilnują,
Nie przynoszą ich z sobą — tu, na przedstawienie;
Im samym gardło wyschnie, dzieci pomrą z głodu,
Lub będą wygłodniałe beczeć jak koźlęta.
Panie — cicho niech patrzą, pocichu się śmieją,
Przestaną swoim dźwięcznym głosikiem tu dzwonić:
Niech do domu przeniosą gadanie i plotki,
Żeby mężów nie dręczyć — i w domu i tutaj!

Taką publiczność oczywiście bardzo było trudno naprzód uspokoić, a potem zainteresować, czy zabawić, tem więcej, że nie było różnych kategoryj teatrów ludowych i nie ludowych, a ten, który w danym wypadku był, był naturalnie pod władzą większości, t. j. galerji, *summae caveae* (Sen. De tranqu. anim. 2) i do niej trzeba się było stosować: *La foule faisat loi au théâtre*, jak słusznie zauważył jeden z francuskich uczonych.

Nadto już w czasie gry możliwe bywały czasem jeszcze inne zakłócenia spokoju przez wrzaskliwe intermezza, a to ze strony najmłodszych obywateli, trzymanych na rękach przez rzymskie mamusie. Juwenalis wspomina o wypadku (Sat. III, 176), że synek pewnej pani, przybyłej ze wsi, przeraził się ogromnie na widok maski — aktora tragicznego zapewne. Mały ten Rzymianin i przyszły zdobywca świata

musiał potężnie wrzeszczeć, skoro echo tego krzyku aż do naszych czasów dotarło.

Prologi zachowanych komedyj rzymskich pełne są tego proszenia i błagania widzów o spokój, lub zapewnień, że to nie będzie, broń Boże, żadna tragedja, ale sztuka bardzo wesoła, byle tylko zechcieli spokojnie jej posłuchać. Publiczność ta bowiem, nie lubiąca naogół długich sztuk, niecierpliwiła się ogromnie, gdy sztuka była nie dość żywa i śmieszna; nieraz w środku przedstawienia żądała przerwania sztuki i wprowadzenia na scenę raczej gladjatorów lub niedźwiedzi, a bywało i tak, że na wieść o przybyciu trupy linoskoczków lub bokserów, zrywała się poprostu z miejsc i nie pozwalała sztuki grać do końca. Tak było z jedną sztuką Terencjusza p t. „Świekra“, którą na trzy zawody zaczynano grać i dopiero za trzecim razem zdołano z biedą dograć do końca — choć coprawda i dzisiaj może nie znalazłaby się taka bohaterska publiczność, którąby była w stanie tej strasznie nudnej sztuki do końca wysłuchać. A naodwrót przy dobrych sztukach znów trafiało się, że publiczność żądała poprostu powtórzenia całej sztuki — i tak słyszymy, że terencjuszowski „Eunuch“ był grany dwukrotnie jednego dnia, *(bis die)*.

Jednakże nie Terencjusz, ale Plautus był ulubieńcem rzymskiej publiczności i nikt może, tak jak on, nie umiał radzić sobie z jej smakiem, co nie było bynajmniej rzeczą łatwą. Wiedząc, że rzymskim widzom nie może dać sztywnej swym wyszukanym stylem komedji greckiej — o co się silił Terencjusz — ale że tę wykwintną, lecz mdłą strawę attycką trzeba dla nich jędrnym italskim konceptem zaprawić, dawał w swych sztukach genjalną wprost inkarnację rodzimego temperamentu, werwy i dowcipu tak, że nawet tę niesforną masę trzymał przez cały czas w niesłabnącem napięciu zainteresowania i rozbawienia. Przez połączenie dialogu, śpiewu i zwłaszcza tańca stworzył Plautus faktycznie już coś w rodzaju włoskiej opery komicznej, nowoczesnej operetki,

czy też wodewilu, takiego jak fredrowski Nowy Don Kiszot. Ten pomysł plautyński znajduje wyraźne analogje w historji dramatu nowoczesnego w Europie, a choćby tylko w Polsce.

Entuzjazm i zapał rzymskiej publiczności na ożywionej w ten sposób sztuce plautyńskiej nie musiał wiele się różnić od przejęcia, z jakiem np. muzyk warszawski z XVII w. Adam Jarzębski opisuje teatr władysławowski w Warszawie, podkreślając szczególnie śpiew, tańce i muzykę:

Nuż sala, gdzie komedyje
Odprawują, tragedyje,
Jeśliś widział, przyznasz mi to,
Postawiona znamienito.
Tu wesela odprawują,
Włoskie skoki wyprawują,..
Odprawiając komedyją
Śpiewaniem a melodyją
Sztuczną, jakby rozmawiali
Sobie i zaś przymawiali,
W klawicymbał pięknie grają,
Nogi im po włosku drgają..
Pewna minuta starszego
Nad muzykami pierwszego:
Którym jako gdy rozkaże
Abo im znakiem pokaże,
W skrzypki rżną intermedyja
Aż się skończy komedyja..

Plautus zresztą, gdy tego było potrzeba, skoro już swym widzom dał dosyć komicznych scen i sytuacyj — o co mu głównie chodziło — to wtedy, nie dbając wiele o całość fabuły, ucinał komedję tam, gdzie mu się podobało, a przez usta jakiejś osoby danej sztuki informował widzów poprostu, że właściwie rozwiązanie odbędzie się już za sceną, „by komedji i tak długiej, jeszcze nie przedłużać“.

A teraz jeden rys wielce charakterystyczny dla rzymskich widzów. Publiczność, zebrana w teatrze, czując się w zwartej masie, jest tem żywem i żyjącem społeczeństwem, które daje wyraz swym nastrojom i zapatrywaniom w związku z ważnemi współczesnemi wypadkami, działalnością wy-

bitnych osobistości, sprawami politycznemi (Friedländer, Sittengeschichte Roms II, Leipzig 1922, 5 n.), zwłaszcza o ile ze sceny padają pewne aluzje, nieraz celowo przez aktorów podkreślane, lub nawet ad hoc stwarzane (por. wyżej str. 9 n.). Tak np. wiadomość o wspaniałem zwycięstwie Emiljusza Paulusa pod Pydną (168 r.), co zadecydowało o panowaniu Rzymian na Wschodzie, dostaje się najpierw do teatru, gdzie całe miasto było zebrane w czasie igrzysk, i wywołuje olbrzymi entuzjazm publiczności (O. Ribbeck, Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik 323).

Publiczność w teatrze obserwuje bacznie wchodzące na widownię wybitne osobistości i daje swym uczuciom wobec nich bezpośredni wyraz. Tak np. w r. 51 przed Chr.—jak słyszymy od Cicerona (Fam. VIII, 2, 1) — wstrząsnęła całem miastem wiadomość, że niejaki Messalla, któremu zdaniem opinji publicznej należało się za pewne przestępstwa ciężka kara, został przez sąd uwolniony od winy i kary, a to dzięki zręcznej mowie słynnego wówczas adwokata, mówcy Hortensjusza. Otóż gdy na drugi dzień po rozprawie Hortensjusz pojawił się w teatrze, publiczność urządziła przeciw niemu wrogą i tak potężną demonstrację, wśród okrzyków oburzenia, tupania nogami, hałasu i gwizdów, że Cicero porównywa całe to zajście z najgroźniejszą burzą na morzu i twierdzi, że powinno to Hortensjuszowi wystarczyć już na resztę życia, by takich spraw nie podejmował.

O demonstacji przeciw Roscjuszowi Othonowi za przyznanie uprzywilejowanych miejsc w teatrze rycerzom już była mowa wyżej, a nie mniej groźne było wystąpienie przeciw Klodjuszowi, który był sprawcą wygnania Cicerona. Gdy po posiedzeniu senatu, na którem zaznaczyła się wyraźnie tendencja do odwołania Cicerona z wygnania, wszedł Klodjusz do teatru, publiczność, czując, że ma za sobą senat, podniosła przeciw niemu burzę złorzeczeń i wygrażając mu pięściami, zaledwie powstrzymała się od czynnego ataku na jego osobę (Cic. Pro Sest. 117). Natomiast poszczególnych se-

natorów, powracających z owego pamiętnego posiedzenia, o którem wiadomość lotem błyskawicy dotarła do teatru, tudzież konsula Lentulusa, stojącego po stronie Cicerona, wita publiczność entuzjastycznie i, powstawszy z miejsc, oklaskuje gorąco. Podobnie słyszymy o entuzjastycznych oklaskach, jakiemi wita publiczność za czasów Cicerona ludzi, cieszących się ogólną sympatją np. (swojego czasu) Pompejusza czy Kurjona Młodszego — lub o oklaskach mdłych i wymuszonych przy wejściu do teatru Cezara, w danej chwili niedość popularnego (Att. II, 19, 3 *mortuo plausu)*. Działacze polityczni liczyli się bardzo z temi oznakami sympatji czy antypatji *(tulit Caesar graviter* mówi Cicero), gdyż to właśnie zachowanie się wobec nich publiczności było dla nich sprawdzianem oparcia w społeczeństwie i zwłaszcza z listów Cicerona widzimy, jak cennym, że tak powiem, barometrem nastrojów politycznych społeczeństwa było zachowanie się publiczności w teatrach. I tak w ważnych politycznie chwilach np. po zamordowaniu Cezara przez spiskowców, domaga się Cicero od swego przyjaciela Attyka przedewszystkiem — poza ścisłemi wiadomościami politycznemi *(si quid pragmaticum habebis)* — objawów obserwowanych w teatrach *(theatri significationes)* u publiczności *(populi ἐπισημασία)* i u aktorów *(mimorum dicta)*. Również charakterystyczny bowiem był sposób, w jaki publiczność reagowała na aluzje czy tendencje sztuk wystawianych. Tak np. w czasie przedstawienia tragedji Akcjusza „Eurysaces“, w której Eurysaces zwracał się do obywateli z wyrzutami, iż zapomnieli o swoim dobroczyńcy, mającym tyle wobec nich zasług i pozwolili na jego wygnanie, publiczność — dzięki tendencyjnej zresztą grze aktora — zrozumiała to jako aluzję do wygnania Cicerona, wybuchnęła okrzykami i oklaskami, a wkońcu wzniosła, bez względu na partje, jeden wielki płacz i lament (Cic. Pro Sest. 120). Podobnie było ze sztuką Akcjusza p. t. „Prometheus“, w której ten przykuty do skały dobroczyńca ludzkości rzuca Jowiszowi w twarz, w imieniu

pognębionych Tytanów, nienawistny wyrzut: „Jesteś wielki, boś wyrósł na naszej niedoli, ale przyjdzie czas, że ciężko pożałujesz tej twojej przewagi" — *nostra miseria tu es magnus!* Publiczność przyjęła te słowa burzą okrzyków uznania, żądając bez końca ich powtórzenia, bo zrozumiała, że stanowią one aluzję do potęgi Pompejusza, kóry miał właśnie przydomek „Magnus" i zdążył już dostatecznie dać się we znaki wszystkim swemi wpływami politycznemi i swą „wielkością".

Ciekawa sytuacja wywiązała się w Rzymie bezpośrednio po zamordowaniu Cezara przez spiskowców (na których czele stał M. Brutus), gdy zamiast radości z powodu usunięcia tyrana, zapanowała raczej ogólna konsternacja, a wśród spiskowców niepokój, jak zachowa się większość społeczeństwa, która już przywykła do dyktatury Cezara i do tej nierepublikańskiej formy rządu. Zbliżały się igrzyska i spodziewano się ogólnie, spodziewał się tego i sam Brutus, że będzie dana znana już wszystkim tragedja Akcjusza „Brutus", sławiąca jednego z przodków obecnego szefa spiskowców — dawnego królobójcę, ale skutkiem czy to pewnych obaw wśród samych spiskowców czyto skutkiem cichej kontrakcji Antonjusza — Brutus był wtedy poza Rzymem — dano inną tragedję „Tereus", która treściowo nie miała żadnego związku z sytuacją. Jednakże reżyserja teatralna i gra aktorów potrafiła tak tendencyjnie jakąś partję wystylizować, że pomimo wszystko wywołano manifestację publiczności na rzecz spiskowców, a przeciw zabitemu dyktatorowi. Ale już w czasie igrzysk, uświetniających pogrzeb Cezara, śpiewano pewne partje ze starych tragedyj Pakuwjusza (Armorum Iudicium) tudzież Aciljusza (Elektra), jak mówi Swetonjusz „celowo dobrane w tym celu, by wzbudzić żal za Cezarem i nienawiść do jego morderców" *(cantata sunt quaedam ad miserationem et invidiam caedis eius accommodata,* Suet. Caes. 84, 2), co zwróciło znów całą publiczność przeciw spiskowcom nie mniej, jak owa sławna mowa Antonjusza, pokazującego ludowi skrwawioną szatę zabitego dyktatora.

Te wypadki są dla nas szczególnie wyraźnym dowodem, jak olbrzymią rolę w urabianiu nastrojów u publiczności grał rzymski teatr, zwłaszcza przez przypadkowe a więcej jeszcze przez celowe aluzje. O tych aluzjach aktualnych, o zwrotach, celowo dobieranych w tekście sztuk przedstawianych, klasyczne są słowa Cicerona w mowie *pro Sestio* (118): „A skoro już mowa o przedstawieniach scenicznych, to muszę i na to zwrócić uwagę, że nie było wypadku, by jakiś zwrot w danej sztuce, dający się odnieść do chwili aktualnej, uszedł uwagi publiczności lub nie był w odpowiedni sposób podkreślony przez aktora".

Zresztą nietylko sprawy polityczne objawiały się w zachowaniu się publiczności w teatrze. Słyszymy również o wypadkach, że w okresie kryzysów gospodarczych, zaznaczających się np. drożyzną artykułów pierwszej potrzeby, lud zbiega się w celu demonstracyj już to pod budynkiem posiedzeń senatu czyli rządu, już to w teatrach (Tac. A. 6, 13) i czasem wywołuje takie zaburzenia, że cała publiczność z teatru ucieka.

Ta skłonność publiczności rzymskiej do namiętnego przejmowania się tak samą sztuką jak i wszelkiemi aluzjami, tudzież do żywiołowych demonstracyj i manifestacyj z okazji zebrań w teatrach i amfiteatrach trwa w dalszym ciągu i nawet wzmaga się w epoce cesarstwa tak, że cesarze rzymscy niemal stale walczą z tą niepowściągliwością publiczności w teatrach *(theatri licentia, theatralis populi lascivia)*, a zawsze prawie bezskutecznie. Lud rzymski bowiem odzyskuje swą swobodę wobec cesarza właśnie dopiero w teatrze czy amfiteatrze, i nawet najwięcej tyrański władca nieraz nie może odmówić prośbom, czy nawet żądaniom ludu, często wśród wielkiego tumultu na widowni stawianym, co np. ze zdziwieniem obserwują cudzoziemcy i co tak świetnie zużytkował Sienkiewicz w „Quo Vadis" w słynnej scenie w cyrku. Toteż niektórzy cesarze, jak np. Tyberjusz i Dio-

klecjan, obawiali się poprostu tych wybryków publiczności w teatrze i bardzo niechętnie na przedstawienia takie chodzili, nie chcąc stykać się bezpośrednio z temperamentem rzymskiego tłumu — inni znów wykorzystywali atmosferę teatru czy cyrku w ten sposób, że przez podstawionych krzykaczy wywoływali nastroje groźne przeciw osobistym wrogom (Suet. 6, 1) i załatwiali w ten sposób prywatne porachunki.

Zupełnie swoisty zaś jest stosunek Nerona do tej tak zacięcie przez cesarza zwalczanej niepowściągliwości rzymskich widzów: Ustąpi on być może wobec groźnego naporu rozwścieczonego motłochu, ale nie boi się wcale złośliwego żartu, a wiemy od jego biografa, że nigdy nie reaguje na publiczne zaczepki i paszkwile (p. G. Przychocki, Nero, Seneka, Paweł, str. 100) — może dlatego, że jako artysta czuje się jakby w rodzinnej atmosferze wśród nastrojów teatralnych. Co więcej, wiemy nawet o wypadkach, że dla zabawy brał nieraz udział *incognito* w awanturach i bijatykach teatralnych i raz nawet przy tej okazji rozbił jakimś pociskiem głowę przedstawicielowi władzy, samemu pretorowi (Suet. Nero 16, 2 *caput praetoris consauciavit)*.

Słyszymy pozatem o demonstracjach w teatrze przeciw cesarzowi Galbie (Suet. Galba 13), przeciw tragikowi Pomponjuszowi i jakimś paniom z dostojnego towarzystwa rzymskiego *(feminae illustres)* za czasów cesarza Klaudjusza (Tac. Ann. VI, 13). Jeszcze wcześniej opowiada nam Tacyt, jakto w pierwszym roku panowania Tyberjusza, skutkiem jakichś aluzyj politycznych, padających ze sceny, wśród i tak już mocno podnieconej publiczności wybuchły burzliwe demonstracje przeciw władzom tak, że musiało nawet wkroczyć wojsko. Byli ranni i zabici, tak z pośród publiczności jak i z pośród wojska; był nawet zabity jeden centurjon i ranny trybun pretorjanów (Tac. Ann. I, 77). W innym wypadku na rozkaz cesarza Kaliguli straż teatralna, ustanowiona przez Tyberjusza, wystąpiła czynnie i uspokoiła

publiczność dopiero po ubiciu na miejscu największych krzykaczy (Ios. Ant. Iud. 19, 25).

Była tu mowa dotychczas o samym Rzymie, ale nie inne były stosunki na prowincji np. w Pompei. Zaszedł tu w r. 59 — a więc na 20 lat przed katastrofalnym wybuchem Wezuwjusza — następujący wypadek, opisany przez Tacyta (Ann. XIV, 17): W czasie igrzysk gladjatorskich w amfiteatrze wybuchnęła sprzeczka między Pompejanami a zaproszonymi na tę uroczystość sąsiadami z miasteczka Nucerji. Od zaczepnych żartów doszło do wzajemnych obelg, potem do kamieni, chwycono za broń... i w rezultacie Pompejanie, niepomni na prawo gościnności, sprawili zaproszonym Nucerjanom taką łaźnię, że pokaleczonych i podziurawionych obywateli trzeba było przewozić po ratunek do Rzymu, a w amfiteatrze i okolicy padło sporo trupów. Zajście to, widocznie poważne, odbiło się silnem echem nietylko u historyków, jak u wspomnianego Tacyta. Dziwnym zbiegiem okoliczności przy odkopywaniu miasta Pompei znaleziono malowidło ścienne, przedstawiające właśnie to zdarzenie. Na wyblakłym i mocno uszkodzonym fresku, który przetrwał pod pyłem wulkanicznym prawie 2000 lat, widać dziś jeszcze wcale dobrze te utarczki i walki podnieconych widzów, bieganinę wystraszonych, ucieczkę pobitych i zdaje się, że dobiega nas jeszcze jakby daleki odgłos tego zgiełku i krzyku, który wówczas zapewne zapełnił cały — niewielki zresztą — amfiteatr pompejański i jego okolicę. Sprawą tą zajął się senat rzymski i polecił zbadanie sprawy konsulom, poczem wydał surowy wyrok: Zabroniono Pompejańczykom na lat 10 urządzania igrzysk gladjatorskich, inicjatora przedstawienia skazano na wygnanie a organizacje *(collegia)*, które tu zawiniły, rozwiązano nazawsze. Ten surowy wyrok senatu wskazuje, że w czasie tego zajścia chodziło o coś ważniejszego, niż o zamieszki wynikłe z rywalizacji konkurujących ze sobą spółek gladjatorskich, czy też trup artystów scenicznych *(collegia*, cf. Tac. A. I, 54: *discordia ex certamine hi-*

strionum) względnie o zwykłą bijatykę sąsiedzką między łykami Pompejańskimi i Nucerjańskimi, ale i o jakieś zakazane organizacje, może polityczne: *collegia, quae contra leges instituerant* (Tac. Ann. XIV, 17), może stojące w jakimś związku z prądami separatystycznemi Kampanji, których istnienie właśnie na gruncie pompejańskim tak świetnie udowodnił w swej pracy o Bakchanaljach Z. Zmigryder-Konopka (Wystąpienie władzy rzymskiej przeciw bakchanaljom italskim. Przegląd Historyczny IX, 1930, 19 nn.).

Byłby to zatem może pierwszy precedens do tych wielkich zaburzeń o tle najprawdopodobniej politycznem, wywoływanych przez stronnictwa cyrkowe po przeniesieniu stolicy państwa rzymskiego do Konstantynopola, zwłaszcza z początkiem VI w. po Chr. za panowania cesarza Justynjana, w których tak wybitny udział brała cesarzowa Teodora, była tancerka cyrkowa, powodując nawet w r. 532 groźne powstanie przeciw cesarzowi, stłumione okrutnym rozlewem krwi i ofiarą przeszło 30.000 zabitych (Procop B. Pers. I, 24, 123).

Ciekawą analogję polską do takich zdarzeń, zwłaszcza do walk stronnictw w związku z teatrem i wynikających stąd zaburzeń wśród publiczności, przekazał nam w swym pamiętniku J. Chr. Pasek, opowiadając o zaburzeniach na theatrum królewskiem w r. 1664, wynikłych na tle największego zaostrzenia walki politycznej między wpływami francuskiemi i austrjackiemi o sukcesję po Janie Kazimierzu, jeszcze za życia króla:

> „Francuzów w Warszawie więcej, niżeli owych, co cerberowe rozdymają ognie; piniądze sypią, praktyki czynią, a najbardziej nocne, wolność im w Warszawie wielka, powaga wielka; tryumfy publiczne sprawują z otrzymanych wiktoryi, choć też nie za prawdziwą, lecz az zmyśloną: do pokoju wniść Francuzowi zawsze wolno, a Polak u drzwi musi i poł dnia stać; zgoła sroga i zbyteczna powaga“.

„I to między inszemi ich licencyami przypomnieć muszę. Pozwolono im in *theatro publico* w Warszawie tryumf czynić z otrzymanej nad cesarzem wiktoryej. Kiedy indukowano osoby na *theatrum*, muzyki i ognie do tryumfu, zeszło się ludzi kupa i na koniach pozjeżdżało na owo tak cudowne *spectaculum;* jedni z Warszawy wyjeżdżają, drudzy przyjeżdżają: kto obaczył, to się też zatrzymał na owo dziwowisko, choć mu pilno było. I ja też tam byłem, bom wyjeżdżał z Warszawy i wyjechawszy z gospody, stanąłem też już tak i z czeladzią na koniach, na owe patrząc dziwy. Stali tedy *circa hoc spectaculum* ludzie różnego gatunku i różnej fantazyej. Kiedy już insze odprawiły się indukcje, jako się potykali, jako się piechoty zwierali, jak kommonik, jako strona stronie z placu ustępowała, jako brano więźniów niemieckich, szyje ucinano, jako do fortece szturmowano i onę odbierano — zgoła, z wielkim kosztem i magnificencją te rzeczy odprawowały się. Skoro już, jakoby po zniesieniu wojska i położeniu na placu nieprzyjaciela, prowadzą w łańcuchu cesarza w ubiorze cesarskim, koronę cesarską już nie na głowie mającego, ale w rękach niosącego i w ręce królowi francuskiemu onę oddającego — wiedzieliż tedy, że to był Francuz znaczny, który osobę cesarską reprezentował w łańcuchu idącą, umiał potrafić *physim* jego i wargę tak też, jako cesarz, wywracał — począł jeden z Polaków konnych wołać na Francuzów: „Zabijcie tego takiego syna, kiedyście już porwali; nie żywcie go, bo jak go wypuścicie, będzie się mścił, będzie wojnę młożył, będzie krew ludzką rozlewał, a tak nie będzie nigdy miał świat pokoju; skoro zaś zabijecie, król J-o Mość francuski osiągnie *imperium*, będzie cesarzem, będzie, da Pan Bóg, i naszym królem polskim. W ostatku, jeżeli wy go nie zabijecie, ja go zabiję".

„Porwie się do łuku; nałożywszy strzałę, jak wytnie

pana cesarza w bok, aż drugim bokiem żelezie wyszło, zabił. Drudzy Polacy do łuków; kiedy wezmą szyć w ową kupę, naszpikowano Francuzów, samego, co siedział in *persona* króla, postrzelono; naostatek na łeb i z majestatu spadł pod *theatrum*, z inszemi Francuzami uciekł. Stał się tedy po Warszawie wielki rozruch". (Pam. wyd. Czubek, 1929, str. 343—345).

Najwidoczniej nie kochano wówczas w Polsce Francuzów — przynajmniej w stronnictwie Imć Pana Paska — i to pomimo nacisku ze strony dworu, zwłaszcza królowej Jejmości. I tu sprawdza się zdanie Cicerona (Pro Sest. 115), że o ile chodzi o prawdziwy niekłamany nastrój opinji publicznej — *integra multitudo* —, to najlepiej on właśnie w takich spontanicznych wybuchach występuje.

Równie żywa i żywiołowa jest reakcja rzymskiej publiczności na samą sztukę i grę artystów, którą umie znakomicie ocenić. Oznakami zadowolenia są entuzjastyczne okrzyki, frenetyczne oklaski — przyczem nieraz szczególnie przejęci widzowie powstają z miejsc (*stantes plaudebant*, Cic.) — w miejscach wzruszających nawet płacz i lament na widowni ,a wreszcie wołanie o powtórzenie odnośnych ustępów. Typowym okrzykiem jest tutaj greckie słowo πάλιν (jeszcze raz), podobnie jak i my w tych wypadkach nie używamy polskiego słowa, tylko łacińskiego *bis* lub włoskiego *da capo*. Ale równie silne są oznaki niezadowolenia, jak sykanie, tupanie i gwizdanie — przyczem wrazie przygotowanej demonstracji nie brak specjalistów, przynoszących ze sobą przeraźliwe piszczałki pasterskie (*fistula pastoricia:* p. Ribbeck, Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik 668), a wreszcie złorzeczenia aktorom i zrywanie całego przedstawienia, jakto bywało czasem ze sztukami Terencjusza.

Oczywiście, że istotnym podkładem takiego czy innego zachowania się widzów jest poziom ich estetycznych wy-

magań. Jakże zatem przedstawia się sprawa smaku rzymskiej publiczności?

Najczęściej przytacza się tutaj pewien bardzo ciekawy zresztą dokument, a mianowicie opowiadanie greckiego historyka Polibjusza o zachowaniu się rzymskiej publiczności na pewnem przedstawieniu scenicznem, które w r. 167 przed Chr. z okazji swego triumfu urządził L. Anicius Gallus, wprowadzając do programu również jakiś bliżej nam nieznany koncert greckich wirtuozów muzycznych. Oto parafraza tego opisu:

„Sprowadziwszy z Grecji najwybitniejszych artystów - muzyków i wybudowawszy w cyrku wspaniałą scenę, wyprowadził najprzód najsławniejszych fletnistów, którymi byli Teodoros z Beocji, Hermippos i Lysimachos: Ustawiwszy ich na przodzie sceny, kazał im grać wszystkim równocześnie i to razem z chórem. A kiedy oni starali się dostosowywać takt swej muzyki do ruchów tanecznych chóru, wtedy on przerwał im i kazał im powiedzieć, że wcale nie umieją pięknie grać i że powinni raczej urządzić coś w rodzaju zapasów muzycznych. Gdy teraz znów oni nie wiedzieli, o co mu chodzi, wtedy któryś z liktorów poradził im, aby zatoczywszy koło, uderzyli na siebie i urządzili pewnego rodzaju bitwę. Teraz dopiero zrozumieli fletniści, czego od nich chcą Rzymianie i, folgując wrodzonemu sowizdrzalstwu, uczynili straszne zamieszanie: Zwróciwszy bowiem poszczególne części chóru przeciwko sobie, zaczęli dąć we flety bez żadnej melodji i taktu i atakować siebie wzajemnie, podczas gdy chór z wielkim tupotem i hałasem wpadł na scenę i zaczął grupami naprzemian uderzać i znów się cofać. A kiedy jeden z chórzystów, wziąwszy się na dobre do walki, z podniesionemi pięściami rzucił się na jednego z fletnistów i gdy podczas tej otwartej bitwy na orchestrę wpadło wśród muzyki

dwóch tancerzy, a na scenę dwie pary pięściarzy przy dźwięku trąb i surm, wtedy dopiero wśród publiczności wzniósł się niepohamowany grzmot oklasków i okrzyków zadowolenia".

Po przeczytaniu tego opisu skłonni bylibyśmy powiedzieć: Nic dziwnego, że dopiero taki koncert — prawdziwe *concertare* — czyli walka wszystkich przeciw wszystkim zadowoliła smak artystyczny Rzymian, boć przecie wiadomo, że lubowali się oni przedewszystkiem w walce, w występach atletów, z zamiłowaniem patrzeli na brutalne występy gladjatorów, kończące się prawie z reguły śmiercią pewnej ilości zapaśników, na krwawe walki z dzikiemi zwierzętami i najwięcej ich cieszył rozlew krwi na arenie, zasłanej trupami ludzi i zwierząt. Przecież nawet święte dziewice, Westalki, bywały z reguły obecne na tego rodzaju przedstawieniach na specjalnie dla nich zarezerwowanych miejscach.

Lecz tego rodzaju uogólnienie — jakkolwiek tak często u nas spotykane nie bez pewnego poczucia wyższości naszych czyli t. zw. nowoczesnych wymagań estetycznych — byłoby z gruntu fałszywe. Bo pominąwszy już fakt, że Westalki znajdowały się zwykle w teatrach i amfiteatrach jedynie naskutek starych i tradycyjnie zachowywanych wymagań kultowych i rytualnych, że nic nie wiemy o tem, czy istotnie temi widokami się rozkoszowały, pominąwszy dalej niewątpliwą złośliwość, której nawet nie myśli ukrywać w przytocznym dopiero co opisie grecki historyk, zapytajmy się szczerze samych siebie, czy obecnie zabrakłoby widzów obojga płci z najkulturalniejszych nawet sfer, gdyby dzisiaj wolno było urządzić takież same krwawe i brutalne walki gladjatorów i zwierząt? Jestem pewien, że nie — i że publiczność byłaby conajmniej tak liczna, jak na dzisiejszych nie mniej brutalnych i ordynarnych walkach bokserów, czy prawie równie krwawych *corridach* hiszpańskich.

A wreszcie wydajmy sąd o smaku rzymskiej publiczności dopiero po wysłuchaniu głosu Rzymianina i niech mi będzie wolno przytoczyć zdanie Cicerona — tego najlepiej nam znanego człowieka z całej epoki klasycznej — umieszczone w pewnym jego liście z r. 55 przed. Chr. do M. Marjusza, który nie był obecny na wspaniałych widowiskach dramatycznych, atletycznych i cyrkowych, urządzonych przez Pompejusza z okazji jego drugiego konsulatu, kiedy to w nowootwartym teatrze Pompejusza odegrano dwie tragedje „Klutemestra" i „Koń Trojański" z niesłychanym przepychem, wprowadzając na scenę setki mułów, objuczonych zdobyczą trojańską (np. trzema tysiącami wspaniałych naczyń metalowych), i całe pułki piechoty i jazdy, a w cyrku zabito 500 lwów i 12 słoni. Oto co pisze Cicero:

„M. Cicero przesyła pozdrowienie M. Marjuszowi. Jeśli jaki ból fizyczny czy słabość zdrowia przeszkodziła ci w przybyciu na igrzyska, przypiszę to raczej twemu szczęściu niż rozumowi; jeśli zaś uznałeś za godne pogardy to, co inni podziwiają i, mogąc ze względu na stan zdrowia przybyć, przybyć nie chciałeś, cieszę się z obu względów: że nie doznałeś cierpień i byłeś zdrowy na umyśle, lekceważąc to, co w innych budzi zachwyt nieuzasadniony... Jeśli chcesz wiedzieć, igrzyska były wogóle bardzo wspaniałe, ale nie do twego smaku; przypuszczam to, sądząc po sobie. Bo najpierw dla wyrażenia uznania powrócili na scenę ci, o których sądziłem, że dla zachowania uznania dla siebie, zeszli ze sceny. Twój zaś ulubieniec, nasz Ezop, był taki, że według zdania wszystkich mógł swe występy już raz skończyć. Gdy zaczął śpiewać arję przysięgi, zabrakło mu głosu w najważniejszem miejscu: „Jeśli świadomie oszukuję..." Pocóż mam ci mówić o innych rzeczach? Znasz przecież resztę igrzysk; nie miały one nawet tyle uroku, ile mają zwyczajne igrzyska. Bo przepych wystawy od-

bierał wszelkie zadowolenie; nie wątpię, że najspokojniej obeszłeś się bez oglądania tego zbytku. Jaką może sprawiać przyjemność 600 mułów w „Klutemestrze“ lub 3000 naczyń ozdobnych w „Koniu Trojańskim“ lub różne rodzaje uzbrojenia piechoty i konnicy w jakiejś bitwie? Wzbudziły one zachwyt w tłumie, ale tobie nie mogłyby sprawić żadnej przyjemności... Czyż mogę znów przypuścić, że tęsknisz za atletami, jeżeliś wzgardził gladjatorami? a sam Pompejusz wyznaje, że stracił na nich trud i koszt. Pozatem były dwa polowania, każde po pięć dni, wspaniałe, nikt nie zaprzeczy; ale czy mogą ludzie kulturalni znajdować przyjemność w tem, że słaby człowiek zostaje rozszarpany przez potężną bestję, lub gdy wspaniałe zwierzę przeszywa się oszczepem?“ (Ep. Fam. VII, 1. Przekład G. Piankówny).

Nie ulega wątpliwości, że również i opinja Cicerona, późniejsza zresztą o 100 lat od owego opowiadania Polibjusza i pochodząca od człowieka, należącego do ówczesnej elity kulturalnej, nie może być uogólniona, ale jest dla nas niezbitym dowodem, że obok pospólstwa, stanowiącego jak zwykle większość, nie brak było wśród rzymskiej publiczności także ludzi o bardzo wybrednym smaku i bardzo wysokich wymaganiach artystycznych — t. j. tych właśnie, którzy tworzyli kulturę ówczesną.

Opinja, którą wypowiedział Cicero — ten „Rzymianin siłą namaszczony grecką“ — zawierała wiele, wiele akcentów naszych, nawskroś nowoczesnych i to jest właśnie jedna z tych „ciągłości psychologicznych“ naszej kultury, o których najpiękniej pisał i pisze Tadeusz Zieliński. Jeśli do tego dodamy te wszystkie punkty styczne między starożytnością klasyczną a nowożytnością, które starałem się uwydatnić w obu mych wykładach w dziedzinie sztuki teatralnej, stanowiącej może najciekawszy wykwit ludzkiej twórczości, to żywo uprzytomnimy sobie, że starożytność kla-

syczna nie jest ani wyłącznie marmurowa, czy bohaterska, jak ją widział Byron, ani wyłącznie idylliczna, jak się przedstawiała parnasistom francuskim, ani wyłącznie zmysłowa, jak to wierzył np. Pierre Louys, ale jest poprostu najprawdziwiej ludzka w tym sensie, że psychika ówczesnego człowieka, do której usiłuje dotrzeć nauka, nie była zasadniczo wcale różna od psychiki naszej.

Ale ta psychika klasyczna stworzyła cały szereg zasadniczych wartości człowieka, które i u nas stanowią podstawę najcenniejszych naszych zdobyczy kulturalnych. I tak przedewszystkiem z epoki klasycznej pochodzi ten największy sukces, do jakiego doszła ludzkość, t. j. φιλανθρωπία, *humanitas*, czyli ta szlachetna możność i zdolność poszanowania dla psychiki drugiego człowieka, choćby się jej nawet nie mogło zrozumieć i pojąć, czyli t. zw. humanizm, którego najlepszem może ujęciem jest przepiękne zdanie Menandra:

Ὡς χαρίεν ἐστ᾽ ἄνθρωπος, ὅταν ἄνθρωπος ᾖ —

„Jakże pełną czaru istotą jest człowiek — o ile jest człowiekiem“.